

Las ideas teórico-literarias y crítico-literarias de José Musso Valiente

FRANCISCO CHICO RICO
Universidad de Alicante

1. INTRODUCCIÓN

1.1. José Musso Valiente (1785-1838), como ha destacado convenientemente José L. Molina Martínez, perteneció a una “generación entre siglos”¹, esto es, a una época de la historia de las ideas estéticas en España, entre los siglos XVIII y XIX, en la que aquél tuvo que beber por fuerza del tradicional gusto estético neoclásico y entrar en relación, de una o de otra forma, con el moderno gusto estético romántico². Responde a una figura, pues, siguiendo a Molina Martínez,

1 Vid. José L. Molina Martínez, *José Musso Valiente (1785-1838): humanismo y literatura ilustrada*, Murcia, Universidad de Murcia/Real Academia Alfonso X el Sabio, 1999, pp. 11, 100-101 y José L. Molina Martínez, “Introducción”, en José Musso Valiente, *Obras*, 3 vols., Edición de José L. Molina Martínez, Lorca/Murcia, Ayuntamiento de Lorca/Universidad de Murcia, 2004, vol. I, pp. 13-68, p. 29.

2 Vid. José L. Molina Martínez, *José Musso Valiente (1785-1838): humanismo y literatura ilustrada*, cit., pp. 9-11 y Manuel Martínez Arnaldos y José L. Molina Martínez, *La transición socio-literaria del Neoclasicismo al Romanticismo en el “Diario” (1827-1838) de José Musso Valiente*, Madrid, Nostrum, 2002. De acuerdo con Juan L. Alborg, es a partir de 1814 cuando empezamos a encontrar en España muestras –obras y teorías– susceptibles de ser consideradas románticas, “es decir, con plena conciencia y voluntad de serlo” (Juan L. Alborg, *Historia de la Literatura Española. El Romanticismo*, t. 4, Madrid, Gredos, 1980, p. 72). Será precisamente en 1814 cuando se produzca la llamada “querrela calderoniana” entre Juan Nicolás Böhl de Faber y José Joaquín de Mora (*Ibid.*, pp. 73-87). Vid. también, a este respecto, entre otros, Guillermo Díaz-Plaja, *Introducción al estudio del romanticismo español*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972; E. Allison Peers, *Historia del movimiento romántico español*, 2 vols., Madrid, Gredos, 1973; Guillermo Carnero, *Los orígenes del romanticismo reaccionario español: el matrimonio Böhl de Faber*, Valencia, Universidad de Valencia, 1978; Ricardo Navas Ruiz, *El romanticismo español*, Madrid, Cátedra, 1982; Russell P. Sebold, *Trayectoria*

"neoclásica e ilustrada por mentalidad y preparación académica"³, pero situada a caballo "entre la ilustración y el romanticismo"⁴, entre la tradición y la modernidad. En efecto, entre sus disciplinas de estudio encontramos la Poética, la Retórica, la Latinidad, la Lógica, la Filosofía moral, las Matemáticas, el Álgebra, la Aritmética, la Geometría, la Trigonometría, el Cálculo diferencial e integral, la Física experimental, la Estática, la Dinámica, la Hidráulica, la Hidrostática, la Óptica y la Astronomía; entre sus autores literarios preferidos, a Pierre Corneille, a Jean B. Racine, a Fray Luis de León, a Juan de Mariana, a Miguel de Cervantes⁵ y a Leandro Fernández de Moratín, sobre quien redactó y publicó una *Noticia de la vida y escritos de Don Leandro Fernández de Moratín, compuesta por Musso por comisión de la Academia*⁶; y entre sus grandes amigos, a los literatos Diego Clemencín⁷, Félix J. Reinoso⁸, José Gómez Hermosilla⁹, Andrés Miñano¹⁰, Manuel J. Quintana¹¹ y, sobre todo, Alberto Lista¹², con los que mantuvo una interesante

del romanticismo español. Desde la Ilustración hasta Bécquer, Barcelona, Crítica, 1983; Russell P. Sebold, "Hacia una definición del neoclasicismo", en Russell P. Sebold, *Descubrimiento y fronteras del neoclasicismo español*, Madrid, Fundación "Juan March"/Cátedra, 1985, pp. 41-64; Vicente Lloréns, *El romanticismo español. Ideas literarias, literatura e historia*, Madrid, Castalia, 1989; Diego Martínez Torrón, *El alba del romanticismo español*, Sevilla, Alfar, 1993; Leonardo Romero Tobar, *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1994 y Derek Flitter, *Teoría y crítica del romanticismo español*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

3 José L. Molina Martínez, "Introducción", *cit.*, p. 15.

4 *Ibid.*, pp. 28-29.

5 *Vid.* José Musso Valiente, *Memorial de la vida*, en José Musso Valiente, *Obras, cit.*, vol. 1, pp. 311-494, pp. 361-362. *Vid.* también, a este respecto, José L. Molina Martínez, "Introducción", *cit.*, p. 18.

6 José Musso Valiente, *Noticia de la vida y escritos de Don Leandro Fernández de Moratín, compuesta por Musso por comisión de la Academia*, en José Musso Valiente, *Obras, cit.*, vol. 2, pp. 284-290.

7 *Vid.* Juan L. Alborg, *Historia de la Literatura Española. Siglo XVIII*, t. 3, Madrid, Gredos, 1978, p. 512.

8 *Vid.* Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, 2 vols., Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1974, vol. 1, pp. 1.117 ss. y Juan L. Alborg, *Historia de la Literatura Española. Siglo XVIII, cit.*, p. 493.

9 *Vid.* Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España, cit.*, vol. 1, pp. 1.440 ss.

10 *Vid.* Juan L. Alborg, *Historia de la Literatura Española. Siglo XVIII, cit.*, pp. 665-666.

11 *Vid.* Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España, cit.*, vol. 1, pp. 1.387 ss.; Juan L. Alborg, *Historia de la Literatura Española. Siglo XVIII, cit.*, pp. 467-480 y Diego Martínez Torrón, *El alba del romanticismo español, cit.*, pp. 361-385.

12 *Vid.* Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España, cit.*, vol. 1, pp. 1.418 ss.; María del Carmen García Tejera, *Conceptos y teorías literarias españolas del siglo XIX: Alberto Lista*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1989 y Diego Martínez Torrón, *El alba del romanticismo español, cit.*, pp. 305-357.

y rica correspondencia¹³. Todo ello, sin necesidad de explicitar ahora mismo las peculiaridades y el significado de estas relaciones, afianza la idea de la situación de “entre estéticas” en la que tuvo que desenvolverse Musso, y en cuyo seno optó decididamente, en términos generales, por la defensa del tradicional gusto estético neoclásico, marcado como estaba por un claro lastre enciclopédico, neoclásico e ilustrado, derivado directamente de su “herencia, formación y estudios”¹⁴, por un lado, y, por otro, de un sistema de valores morales que no podía adaptarse “al laicismo, al librepensamiento, a la innovación sin sentido, al romanticismo como sistema de vida [y] al liberalismo progresista que [actuaba] contra la Iglesia”¹⁵. Dicho sistema de valores morales, profundamente enraizado en su creencia en Dios y en su sometimiento a la providencia divina¹⁶, opera como criterio “que aplica a toda su vida y, por ende, a su producción literaria, palabra que usamos en su sentido más amplio, en el que poseía en aquel tiempo”¹⁷. Como concluye en este sentido José L. Molina Martínez, “no su oposición, sino su no aceptación del romanticismo, es sólo de índole moral, puesto que observaba en él, entre otras cosas, cierto laicismo con el que no comulgaba”¹⁸. Ello es lo que permite y explica su definición como “un humanista retrasado [...], fuera de su tiempo, dentro de un sentido básicamente ilustrado, con sus ventajas e inconvenientes”¹⁹.

13 Vid. José Musso Valiente, *Memorial de la vida*, cit., pp. 464, 468, 479. Vid. también, a este respecto, José L. Molina Martínez, *José Musso Valiente (1785-1838): humanismo y literatura ilustrada*, cit., p. 21 y José L. Molina Martínez, “Introducción”, cit., p. 21.

14 José L. Molina Martínez, “Introducción”, cit., p. 29.

15 *Ibid.*, pp. 30-31. Como el mismo José Musso Valiente reconoce en su *Memorial de la vida*, de 1837, siendo niño, toda su enseñanza “la desempeñaban aquellos buenos religiosos [de las Escuelas Pías del Avapiés] con mucho celo y tino particular, y los preceptos, al alcance de [sus] cortos años, cimentaban observaciones y ejemplos de exquisito gusto” (José Musso Valiente, *Memorial de la vida*, cit., p. 316). Hacia 1820, para él “La licencia de los tiempos había traído consigo la de las costumbres, de donde se originaban frecuentes desórdenes. Había alborotos, había robos, y no cesaban tampoco las maquinaciones de los revolucionarios” (*Ibid.*, p. 462). Durante esos años se entregó con libertad a su natural inclinación: leer y escribir. “Hice [escribe en este contexto] algunas composiciones poéticas y, entre otras, las de traducir en verso una comedia de Terencio; leí una porción de comedias antiguas, principalmente de Calderón, y escribí unas observaciones sobre *La vida es sueño* y *El purgatorio de San Patricio*, del mismo, *Las bizarrías de Belisa* y otras de Lope de Vega, la *Numancia* y *Los Tratos de Argel* de Miguel de Cervantes, y la famosa *Celestina*” (*Ibid.*, pp. 463-464).

16 Vid. Pedro Riquelme Oliva, “Acercamiento a la religiosidad de Musso a través de sus escritos *Naturaleza y fin último del hombre* y *De la existencia de Dios*”, en José L. Molina Martínez (coord.), *José Musso Valiente (1785-1838). Vida y obra. Nuevas aportaciones*, Lorca, Ayuntamiento de Lorca, 2000, pp. 143-181 y José L. Molina Martínez, “Introducción”, cit., pp. 35-36.

17 José L. Molina Martínez, “Introducción”, cit., p. 40.

18 *Ibid.*

19 *Ibid.*, p. 35. Vid. también, a este respecto, José L. Molina Martínez, *José Musso Valiente (1785-1838): humanismo y literatura ilustrada*, cit., pp. 9, 11-12, 43 ss.; José L. Molina Martínez, “Apuntes para una psicobiografía de José Musso Valiente. El *Diario* (1827-1838) y sus cartas

1.2. Dejando a un lado sus escritos de creación literaria²⁰ en prosa, en los que se manifiesta como un “ameno prosista”²¹, y en verso, en los que lo hace como un “poeta neoclásico”²², los escritos que más nos interesan para alcanzar nuestro objetivo son los agrupados en la edición de las *Obras* de José Musso Valiente bajo el epígrafe de “Estudios literarios y lingüísticos”²³. Con todo, diremos en este lugar que la obra literaria en prosa de Musso, “apenas significativa si atendemos a su extensión”²⁴, se orienta fundamentalmente a la representación de caracteres desde un punto de vista crítico-social, respondiendo, por tanto, a las características del cuadro costumbrista²⁵, y que su obra literaria en verso, amén de la traducida de otras lenguas –como el griego, el latín y el francés–²⁶, trata temas y motivos sociales y regeneracionistas (como en los poemas dedicados “A los españoles, en sus discordias civiles”²⁷), religiosos (como en “El triunfo de Jesús”²⁸), laudatorios (como en la “Oda a Letizia Cortés cantora en las óperas italianas”²⁹ y “A

familiares como fuentes de información. Un acercamiento a su condición humana”, en José L. Molina Martínez (coord.), *José Musso Valiente (1785-1838). Vida y obra. Nuevas aportaciones*, cit., pp. 11-42; Manuel Martínez Arnaldos y José L. Molina Martínez, *La transición socio-literaria del Neoclasicismo al Romanticismo en el “Diario” (1827-1838) de José Musso Valiente*, cit. y Francisco J. Díez de Revenga, “El escritor lorquino José Musso Valiente, neoclásico y humanista”, en *Murgetana*, 105, 2001, pp. 57-62.

20 José Musso Valiente, *Obras*, cit., vol. 2, pp. 13-71.

21 José L. Molina Martínez, “Introducción”, cit., p. 41.

22 *Ibid.* Vid. también, en relación con sus escritos de creación literaria en verso, José L. Molina Martínez, *José Musso Valiente (1785-1838): humanismo y literatura ilustrada*, cit., pp. 99-181.

23 José Musso Valiente, *Obras*, cit., vol. 2, pp. 73-429.

24 José L. Molina Martínez, “Introducción”, cit., p. 46.

25 Vid. Juan L. Alborg, *Historia de la Literatura Española. El Romanticismo*, cit., pp. 709 ss. y Enrique Rubio Cremades y María Á. Ayala, “Introducción”, en Enrique Rubio Cremades y María Á. Ayala, *Antología Costumbrista*, Barcelona, El Albir, 1985, pp. 7-78. Esta parte de la obra literaria de Musso, escrita entre 1827 y 1833 en sus *Pensamientos sueltos* (José Musso Valiente, *Obras*, cit., vol. 2, pp. 15-17) y en sus *Pinturas de algunos en borrador* (*Ibid.*, pp. 19-30), aborda las figuras de “La condesa andaluza” y de “La condesa R.”, así como las de “El condesito lechuguino”, “El crítico afrancesado”, “El vejete afrancesado”, “El poeta cesáreo”, “La coqueta provincial”, “La generala comercianta”, “Don Bartolo”, “El godo valenciano”, “El escribano conciencuzado”, “El señorito de la provincia” y “El coplero importuno”. Vid. también, a este respecto, Manuel Martínez Arnaldos y José L. Molina Martínez, *La transición socio-literaria del Neoclasicismo al Romanticismo en el “Diario” (1827-1838) de José Musso Valiente*, cit.

26 José Musso Valiente, *Obras*, cit., vol. 2, pp. 339-429. Vid. también José L. Molina Martínez, *José Musso Valiente (1785-1838): humanismo y literatura ilustrada*, cit., pp. 167-174.

27 José Musso Valiente, *Obras*, cit., vol. 2, pp. 31-35, 36-40. Vid. también José L. Molina Martínez, *José Musso Valiente (1785-1838): humanismo y literatura ilustrada*, cit., pp. 112-119.

28 José Musso Valiente, *Obras*, cit., vol. 2, pp. 40-42. Vid. también José L. Molina Martínez, *José Musso Valiente (1785-1838): humanismo y literatura ilustrada*, cit., pp. 159-162.

29 José Musso Valiente, *Obras*, cit., vol. 2, pp. 42-45. Vid. también José L. Molina Martínez, *José Musso Valiente (1785-1838): humanismo y literatura ilustrada*, cit., pp. 119-123.

Letizia Cortesi, en la ópera Zelmira³⁰, así como en los poemas dedicados “A la buena memoria del señor don Fernando VII fundador del Real Museo del Prado y protector del Real Establecimiento Litográfico”³¹ y a su hermano Pedro –“A mi hermano”³²–) y de circunstancias³³, generalmente relacionadas con el sentimiento amoroso por su esposa, el paso del tiempo, la vejez y la muerte (como ocurre en los poemas titulados “Mi vuelta a mi casa de campo”³⁴, “Otro tiempo mi lira”³⁵, “En mí probó su saña rigurosa”³⁶ y “A su esposa, la señora doña María de la Concepción Fontes, con ocasión de haberse cubierto el rostro con la mantilla al divisarlo”³⁷), con el amor por la historia (como en “Elfrida, reina de Inglaterra”³⁸), con el amor por la naturaleza, entendida como el correlato material de la naturaleza

30 José Musso Valiente, *Obras, cit.*, vol. 2, p. 45. *Vid.* también José L. Molina Martínez, *José Musso Valiente (1785-1838): humanismo y literatura ilustrada, cit.*, pp. 123-124.

31 José Musso Valiente, *Obras, cit.*, vol. 2, pp. 46-51, 52-58. *Vid.* también José L. Molina Martínez, *José Musso Valiente (1785-1838): humanismo y literatura ilustrada, cit.*, pp. 124-140.

32 José Musso Valiente, *Obras, cit.*, vol. 2, pp. 58-60. *Vid.* también José L. Molina Martínez, *La leyenda tardorromántica en la Región de Murcia. De Zorrilla y Bécquer a Espejo Melgares (1871-1905)*, Lorca, Ayuntamiento de Lorca, 1994, pp. 74-78 y José L. Molina Martínez, *José Musso Valiente (1785-1838): humanismo y literatura ilustrada, cit.*, pp. 140-143.

33 Generalizando, podríamos decir incluso que la totalidad de la obra poética de José Musso Valiente es de circunstancias o, como la considera José L. Molina Martínez, ocasional y autobiográfica (José L. Molina Martínez, *José Musso Valiente (1785-1838): humanismo y literatura ilustrada, cit.*, pp. 99 ss.). En el apartado de los “Estudios literarios y lingüísticos” dedicado por Molina Martínez a los “Estudios literarios. Reflexiones teóricas” (José Musso Valiente, *Obras, cit.*, vol. 2, pp. 75-96) encontramos un apunte, titulado *Obras de circunstancias* y fechado el 19 de junio de 1829, en el que Musso define este tipo de obras literarias y se opone a la opinión de que, por el hecho de versar sobre sucesos que ocurren en tiempos de los autores, no tengan “más mérito que los que les dan las circunstancias en que acaecen las cosas” (*Ibid.*, p. 76). Antes bien, juzga que “no puede haber obra alguna de verdadero mérito si no fuese de estas que llaman de circunstancias” (*Ibid.*), puesto que para excitar el entusiasmo del autor “Ha de haber una causa, y poderosa, para agitarle, y esto acontece en las obras de circunstancias” (*Ibid.*, p. 77). “[...] de ahí la obra saldrá con muestras claras del fuego que le anima y tendrá cuanta perfección pueda darle el ingenio del autor” (*Ibid.*). “¿Qué diremos, pues, de los que en tono magistral desprecian una obra por considerarla de circunstancias? Que censuran lo que no entienden y siendo incapaces de ceder a los estímulos de la gloria, del patriotismo, de la lealtad, ignoran su poderoso influjo sobre los ánimos ajenos” (*Ibid.*). Sería esta, pues, la justificación de su propia obra.

34 José Musso Valiente, *Obras, cit.*, vol. 2, pp. 60-64. *Vid.* también José L. Molina Martínez, *José Musso Valiente (1785-1838): humanismo y literatura ilustrada, cit.*, pp. 144-153.

35 José Musso Valiente, *Obras, cit.*, vol. 2, pp. 64-65. *Vid.* también José L. Molina Martínez, *José Musso Valiente (1785-1838): humanismo y literatura ilustrada, cit.*, pp. 153-154.

36 José Musso Valiente, *Obras, cit.*, vol. 2, pp. 65-66. *Vid.* también José L. Molina Martínez, *José Musso Valiente (1785-1838): humanismo y literatura ilustrada, cit.*, pp. 154-156.

37 José Musso Valiente, *Obras, cit.*, vol. 2, pp. 66-67. *Vid.* también José L. Molina Martínez, *José Musso Valiente (1785-1838): humanismo y literatura ilustrada, cit.*, pp. 156-157.

38 José Musso Valiente, *Obras, cit.*, vol. 2, pp. 67. *Vid.* también José L. Molina Martínez, *José Musso Valiente (1785-1838): humanismo y literatura ilustrada, cit.*, pp. 157-158.

humana (como en “La cierva herida”³⁹ y “A un arroyo”⁴⁰), y con el amor a la literatura (como ocurre en el poema titulado “Sobre el *Qu’il mourut* de Corneille”⁴¹), poemas todos ellos de claro corte neoclásico.

1.3. Nuestro objetivo en este trabajo es el de descubrir, a través de los escritos literarios y lingüísticos de José Musso Valiente⁴², las ideas teórico-literarias y crítico-literarias del polígrafo lorquino o, más exactamente, su ideario teórico-literario y las razones de su práctica crítico-literaria. Hablamos en términos de descubrimiento y no de descripción y explicación porque ni uno sólo de los escritos de Musso editados hasta este momento corresponde a lo que entendemos como “Teoría literaria explícita”⁴³, esto es, como Teoría literaria con función preceptiva o prescriptiva que marca las pautas que han de ser seguidas en los procesos de la creación literaria⁴⁴. Sin embargo, sus muchas páginas dedicadas al ejercicio de la Crítica literaria, es decir, al análisis y valoración de obras literarias concretas –sobre todo en el marco de sus “Estudios literarios y lingüísticos”⁴⁵, pero también en las reseñas que introduce en su *Diario*⁴⁶– rezuman por todas partes aquel ideario y aquellas razones –o los fundamentos de su práctica crítico-literaria–.

39 José Musso Valiente, *Obras, cit.*, vol. 2, pp. 67-68. *Vid.* también José L. Molina Martínez, *José Musso Valiente (1785-1838): humanismo y literatura ilustrada, cit.*, pp. 158-159.

40 José Musso Valiente, *Obras, cit.*, vol. 2, pp. 68-70. *Vid.* también José L. Molina Martínez, *José Musso Valiente (1785-1838): humanismo y literatura ilustrada, cit.*, pp. 162-165.

41 José Musso Valiente, *Obras, cit.*, vol. 2, pp. 70-71. *Vid.* también José L. Molina Martínez, *José Musso Valiente (1785-1838): humanismo y literatura ilustrada, cit.*, pp. 165-166.

42 José Musso Valiente, *Obras, cit.*, vol. 2, pp. 73-429.

43 Cfr. José L. Molina Martínez, “Introducción”, *cit.*, p. 46.

44 *Vid.* Pedro Aullón de Haro, “La crítica literaria actual. Delimitación y definición”, en Pedro Aullón de Haro (coord.), *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid, Playor, 1984, pp. 9-19, pp. 11-13 y Pedro Aullón de Haro, “Epistemología de la Teoría y la Crítica de la Literatura”, en Pedro Aullón de Haro (ed.), *Teoría de la Crítica literaria*, Madrid, Trotta, 1994, pp. 11-26, pp. 17-18. *Vid.* también José Domínguez Caparrós, “Comunicación literaria y poética explícita”, en José Domínguez Caparrós, *Estudios de Teoría literaria*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2001, pp. 51-66.

45 José Musso Valiente, *Obras, cit.*, vol. 2, pp. 73-429.

46 José Musso Valiente, *Diario de 1829*, en José Musso Valiente, *Obras, cit.*, vol. 1, pp. 75-230. *Vid.* también, a este respecto, José L. Molina Martínez, “Apuntes para una psicobiografía de José Musso Valiente. El *Diario* (1827-1838) y sus cartas familiares como fuentes de información. Un acercamiento a su condición humana”, *cit.*; Manuel Martínez Arnaldos y José L. Molina Martínez, *La transición socio-literaria del Neoclasicismo al Romanticismo en el “Diario” (1827-1838) de José Musso Valiente, cit.* y José L. Molina Martínez, *El Ateneo de Madrid en el “Diario” de José Musso Valiente (Lorca, 1785 - Madrid 1838)*, Lorca, Ayuntamiento de Lorca, 2004.

2. LAS IDEAS TEÓRICO-LITERARIAS DE JOSÉ MUSSO VALIENTE

En el apartado de los “Estudios literarios y lingüísticos” dedicado por José L. Molina Martínez a los “Estudios literarios. Reflexiones teóricas”⁴⁷ es donde encontramos de una manera más explícita –o menos implícita– el ideario teórico-literario de José Musso Valiente, especialmente referido a la cuestión de la imitación literaria y al problema del estilo y el lenguaje poético.

2.1. Sobre la imitación literaria

Con respecto a la cuestión de la imitación literaria, Musso, siguiendo la tradición poético-retórica clásica y clasicista, considera ineludible, “para ser buen artista, buen poeta, buen orador”, el estudio continuo de los buenos modelos⁴⁸. Sin embargo, y rozando a veces el planteamiento poético-retórico opuesto, de corte revolucionario o heterodoxo, también afirma que “no puede decirse que la regla haya de ser absoluta, de tal suerte que no sufra excepción alguna”⁴⁹. Para explicar y destruir esta aparente paradoja, José Musso Valiente propone que consideremos

a uno de aquellos ingenios originales y sobresalientes, que en sí mismos hallan recursos para todo, que observan cuidadosamente la naturaleza, que la examinan de un modo particular. Si reflexionamos, además, que el hombre no discurre sino por necesidad al principio y después por hábito, fácilmente comprenderemos que, cuanto mayor sea la necesidad, tanto más profundo debe ser el discurso. Y si, además de esto, se ve el hombre sin guía, no siendo probable que atine con el camino abierto por otro, abrirá un nuevo medio de conseguir el fin de las artes o letras y un nuevo manantial de aciertos o primores⁵⁰.

En este contexto, conceptos como el de ‘ingenios originales y sobresalientes, que en sí mismos hallan recursos para todo’ y el de ‘naturaleza [observada cuidadosamente y examinada de un modo particular]’ nos permiten atisbar rasgos en el pensamiento teórico-literario de Musso novedosos en relación con su inicial y

47 José Musso Valiente, *Obras, cit.*, vol. 2, pp. 75-96.

48 *Ibid.*, p. 75. *Vid.* también, a este respecto, José L. Molina Martínez, “La lengua castellana y su evolución en el Discurso de ingreso en la R.A.E. de José Musso y Valiente y sus principios de Crítica literaria”, en *Clavis*, 1, 1999, pp. 129-147, p. 141.

49 José Musso Valiente, *Obras, cit.*, vol. 2, p. 75.

50 *Ibid.*, p. 75.

básica consideración como hombre neoclásico e ilustrado, al apuntar a la sobrevaloración del tradicional concepto retórico-horaciano de *ingenium* en detrimento del *ars*. Ciertamente, para José Musso Valiente, “Un ingenio cual ahora le concebimos”, siguiendo “los que se reputan modelos del buen gusto, lo encuentra todo hecho”⁵¹ y, lo que es más grave, “Ignorará [...] los diferentes recursos que tiene en su propia mente y los que descubriría dedicándose únicamente al estudio de la principal maestra, que es la naturaleza, y he aquí reducido a mero imitador el que nació para ser cúmulo de los que más celebridad habían gozado hasta entonces”⁵².

Explícitamente, Musso propone, a la manera horaciana, un cierto equilibrio entre las cualidades del *ingenium* y del *ars* en el buen poeta. Por ello afirma cosas como las siguientes:

Dícese por algunos que el ingenio original siempre lo es y que estudiando los modelos, de este mismo estudio saca él nuevas reglas; y no siendo al principio más que imitador, llega después a ser él mismo un nuevo modelo⁵³.

Sin embargo, lo que nos llama poderosamente la atención es que diga a renglón seguido:

Convengo en que con muchos así sucederá, pero me parece arriesgado que de todos se asegure. ¿Por qué, pues, no pudiera acaecer lo contrario?⁵⁴

Y es que, para José Musso Valiente, el mayor mérito recaerá en “aquel que, o no viendo nada o prescindiendo de todo, investigue si por cualquier otra parte puede encontrar salida”⁵⁵. Ello, no obstante, no quiere decir que aquél deba olvidarse del juicio y de la razón; “al contrario, por lo mismo que se propone andar por sí solo a navegar por un océano desconocido, necesita más que nadie de piloto y tino para no extraviarse. La prueba nos la dan algunos de estos varones dichosos designados por el cielo para guiar a otros [como Cervantes, Velázquez, Murillo, ...]”⁵⁶.

51 *Ibid.*

52 *Ibid.*

53 *Ibid.*

54 *Ibid.*

55 *Ibid.*, p. 76.

56 *Ibid.*

En conclusión, Musso señalará, en notas como la titulada *Estudio de los modelos* y fechada el 9 de junio de 1829, que

la regla general es y debe ser el estudio de los modelos; nada más se puede conceder porque ni a la naturaleza ni a los grandes ingenios que ella produce podemos dictar reglas⁵⁷.

Pero en otras, como la titulada *De la imitación* y fechada dos años después —el 13 de mayo de 1831, concretamente—, se opondrá rotundamente a ésta, afirmando, en el marco de un texto dialogado acerca de los discursos y escritos de un conocido de su interlocutor, que

el gran mérito de esas frases consiste en la oportunidad de la aplicación o, para hablar más claro, en el rigor del que las inventa y acomoda donde conviene. Lo demás es un pegote. Muestra sólo nuestro hombre la pobreza de caudal propio cuando tiene que mendigar el ajeno. Luce, por cierto, un gallo con su cresta y sus plumas doradas y negras y causaría risa y parecería un espantajo si se plantase las de pavón⁵⁸.

2.2. Sobre el estilo y el lenguaje poético

Con respecto al problema del estilo y el lenguaje poético, José Musso Valiente dedica el apunte titulado *Reglas sobre el estilo y lenguaje poético*⁵⁹ al establecimiento de once breves reglas para alcanzar el mejor estilo en el lenguaje poético, como lenguaje diferenciado del lenguaje prosaico⁶⁰. En esencia, lo que propone

57 *Ibid.*

58 *Ibid.*, p. 78.

59 *Ibid.*, pp. 77-78.

60 Por su brevedad, transcribimos a continuación dicha nota: "1. El poeta tomará de la prosa lo más noble y puro y escogido y desechará lo demás. 2. Omitirá las frases que expliquen o contengan la razón del pensamiento para no parecer filósofo que discurre en lugar de poeta que refiere. 3. Dejará las partículas que enlacen artificiosamente el periodo y las que expresen con suma exactitud las relaciones de las ideas. 4. Huya de la afectación. De dos frases que le sean permitidas para expresar un pensamiento, escoja la más sencilla. 5. Puede usar de voces que no se toleran en la prosa por ser exclusivamente poéticas. 6. De algunas anticuadas. 7. De inversión hasta cierto punto. 8. De un tiempo por otro cuando no daña a la claridad. 9. De una partícula por otra con igual condición. 10. Cuando dos frases corresponden a una partícula, puede mudar la primera de estas y trasladar la segunda si denota la idea principal, o la expresa con más energía y cuidando siempre de evitar confusión. 11. Puede combinar o casar palabras o frases de otra manera que los hacen los prosistas" (*Ibid.*).

Musso es pureza, claridad, adecuación o decoro y ornato —las cuatro cualidades fundamentales de la *elocutio* retórico-literaria propia del clasicismo heredado por él —*puritas, perspicuitas, decorum (accommodatum o aptum) y ornatus*—, aunque imponiendo a este último ciertas restricciones, como evitar “las partículas que enlacen artificiosamente el periodo y las que expresen con suma exactitud las relaciones de las ideas”, huir de la “afectación” y escoger la sencillez, aunque también la “inversión hasta cierto punto”, etc.⁶¹.

Por su parte, en las *Adiciones al breve tratado del Arte Métrica Española*⁶², José Musso Valiente profundiza algo más en las diferencias que separan el lenguaje poético del lenguaje prosaico, incidiendo sobre todo en los factores lingüísticos que motivan dicha separación. Sin distanciarse, lógicamente, de la concepción retórico-literaria propia del clasicismo heredado por él, y describiendo y explicando el lenguaje poético como un lenguaje cualitativamente diferenciado del lenguaje prosaico, Musso afirmará cosas como las siguientes:

El lenguaje poético es muy distinto del prosaico, pues este habla al entendimiento y aquel al corazón, y, aunque a veces en la prosa se habla también al corazón, con todo no puede servirse de la locución que usa la poesía, pues esta (como dice Plinio) tiene un lenguaje que se aparta mucho del natural y que es propio para hablar entre dioses. Así vemos que Homero no escribía como los autores y oradores griegos; Virgilio no escribía tampoco como los autores y oradores latinos, y nuestros poetas, esto es, los que han merecido tal nombre, han practicado lo mismo⁶³.

La razón es muy clara para José Musso Valiente, y esto lo ancla especialísimamente a la concepción clásica y clasicista de la poesía:

Para esto [escribe] es menester saber la elección que se debe hacer de las palabras, frases, figuras &c^a., y como en el arte métrica no tocamos esto más que de paso, daremos aquí algunas nociones más. Las palabras poéticas son de cinco maneras: propias [son aquellas más selectas dentro de nuestra lengua y que no tienen bajeza o vulgaridad alguna y que son más expresivas que las comunes], nuevas [son las que inventa el poeta o introduce de otra lengua; en esto es menestar que sean aptas a

61 *Ibid.*, pp. 77-78. Vid. también, a este respecto, José L. Molina Martínez, “La lengua castellana y su evolución en el Discurso de ingreso en la R.A.E. de José Musso y Valiente y sus principios de Crítica literaria”, *cit.*, p. 141.

62 José Musso Valiente, *Obras, cit.*, vol. 2, pp. 80-96.

63 *Ibid.*, p. 80.

nuestra lengua, que sean armoniosas y sonoras, que no sean campanudas y vanas], compuestas [son las que se componen de dos dicciones, como belígero, horrisono, lucífugo, &c^a.], antiguas [son las que se usaban antiguamente; estas siempre resplandecen porque, según Herrera, traen consigo el testimonio de su antigüedad y la gravedad de su ancianidad, pero no han de ser vulgares ni antiguadas] y trasladadas [que los retóricos llaman *tropos*, con las más a propósito para la poesía si se gobiernan por el juicio, y son aquellas que se trasladan a otro significado diferente del suyo, pero que tienen alguna conexión con él [...]. Es necesario que no sean ridículas y extravagantes ni atrevidas, pues entonces ni los que las leen las entienden ni aun tal vez ni sus mismos autores]⁶⁴.

Pero, para Musso, “No basta que las palabras sean escogidas, es menester que las frases y modos de decir no sean prosaicos”⁶⁵, para lo cual convendrá hacer uso de figuras retóricas como la anáfora, el apócope, el hipérbaton, la hipérbole, el polisíndeton, etc. En este contexto, José Musso Valiente dedica cierta extensión a la significación fono-simbólica de los sonidos, vocales y consonantes⁶⁶, aunque con marcada simplicidad:

En la poesía [escribe], hasta las letras expresan las cosas, por ejemplo: las muchas vocales y pocas consonantes, la L y la Ñ sirven para cosas dulces y suaves, como: *Con gusto aplauden en edad temprana*. [...]. Las muchas consonantes y las pocas vocales, las dialefas, la R y las palabras y versos ásperos y duros denotan cosas horribles y desagradables, como: *Rompen con furia las erradas puertas*. O estos de Herrera para mostrar la aspereza de una montaña: *El yerto hórrido risco despeñado / Y la montaña áspera parece*. [...] La S demuestra el bramido del mar, los silbidos de los vientos, sierpes, saetas al despedirse del arco, &c^a., como: *Los vientos con horrisonos silbidos*. La F denota el ruido de la llama o del viento, como: *Con el fuego los astros se enfurecen*. La M excita la idea del bramido y de un estruendo sordo y grave, como: *Braman alrededor embravecidos / Con un grande murmurio de los montes*. La N suele a veces expresar esto mismo también, como: *Un profundo murmurio lejos suena / Que el hondo ponto en torno todo atruena*⁶⁷.

64 *Ibid.*, pp. 80-81.

65 *Ibid.*, p. 81.

66 *Ibid.*, pp. 82-84.

67 *Ibid.*, pp. 82-83. *Vid.* también, a este respecto, José L. Molina Martínez, “La lengua castellana y su evolución en el Discurso de ingreso en la R.A.E. de José Musso y Valiente y sus principios de Crítica literaria”, *cit.*, pp. 146-147.

En resumidas cuentas, si en lo referente a la cuestión de la imitación literaria Musso se nos presenta situado entre la tradición y la modernidad con tendencia a sobrevalorar aspectos de la primera y aspectos de la segunda, en lo tocante al problema del estilo y el lenguaje poético su posición está mucho más cerca de la concepción retórico-literaria conservadora del clasicismo que de la visión rupturista del romanticismo —o del gusto estético contra el que reaccionaba negativamente el neoclasicismo: el barroco—.

2.3. Raigambre horaciana y retórica de las ideas teórico-literarias de José Musso Valiente

Donde de una manera muy clara se observa la raigambre clásica, fundamentalmente horaciana y retórica —y no exenta de la influencia platónica en sus referencias a la inspiración—, de las ideas teórico-literarias de José Musso Valiente es en los apuntes dedicados a las *Composiciones líricas*⁶⁸. En ellos afirma con rotundidad que para éstas,

bien así como para las demás, se necesita ingenio [*ingenium*] e instrucción [*ars*], que además de eso aguarda la inspiración del numen, y conservar en cada poemita el carácter que le corresponde. Con estas circunstancias, el poeta que se sienta inspirado, compondrá bien y yo no dudo afirmar que si la composición es sobre asunto sencillo y no exige mucha extensión, logrará el acierto⁶⁹.

Desde una perspectiva muy próxima a la que corresponde a la instrucción retórica para la construcción del discurso persuasivo, sobre todo en sus dimensiones intelectual, inventiva y dispositiva, Musso propone reglas poéticas para seguir muy de cerca cuando el asunto es complicado y la composición ha de ser necesariamente larga. Dichas reglas poéticas, que, obviamente, entrarían dentro del ámbito de la instrucción poética, son las siguientes:

El poeta considerará bien el fin que se propone y, suponiendo que ya tiene reunidos los materiales necesarios, reducirá la cuestión a una proposición que no sólo deslinda bien el objeto, sino que comprenda el blanco a que se dirige. [...] Enseguida, procurará analizar su proposición observando las partes en que naturalmente se divide y subdivide, los pensamientos que sugiere cada punto, los que la

68 José Musso Valiente, *Obras, cit.*, vol. 2, pp. 78-79. Vid. también, a este respecto, José L. Molina Martínez, "La lengua castellana y su evolución en el Discurso de ingreso en la R.A.E. de José Musso y Valiente y sus principios de Crítica literaria", *cit.*, pp. 142 ss.

69 José Musso Valiente, *Obras, cit.*, vol. 2, p. 78.

analogía le suministre que tengan conexión con los que directamente pertenezcan al objeto y, de esta manera, colocándolos en su lugar, fácilmente verá, cuando examine su borrador, los que debería todavía desechar, y en los otros la extensión que deberá dar a cada uno según la relación mayor o menor que tengan con el principal. Meditando luego sobre ellos, no tardarán estos en afectarle de diversa manera; unos excitarán en él admiración, otros alegría, otros ira, etc. Cuando se sienta conmovido, debe tomar la pluma y escribir; el movimiento comunicado al principio irá aumentándose, el poeta procederá entonces de lo menos a lo más y así se aumentará el interés y, cuando se debiliten los afectos y cese el entusiasmo, dará fin, porque todo lo que de ahí en adelante ponga no servirá sino para deshacer la obra⁷⁰.

Un ejemplo de composición lírica al que José Musso Valiente hace referencia y en el que se ve perfectamente la raigambre clásica de su pensamiento teórico-literario es el relativo a la canción. En las ya mencionadas *Adiciones al breve tratado del Arte Métrica Española*, y en el quinto de sus capítulos, que trata “De los versos encadenados y de las canciones”, Musso afirmará, siguiendo explícitamente a Francisco de Cascales —e implícitamente a teóricos literarios del Renacimiento italiano como Torquato Tasso y Sebastiano Minturno—⁷¹ que “En la canción, como en las odas líricas, debe brillar un pensamiento solo, rica y magníficamente expresado para que hiera vivamente los ánimos con su majestad y su dulzura”⁷².

3. LAS IDEAS CRÍTICO-LITERARIAS DE JOSÉ MUSSO VALIENTE

Si las ideas teórico-literarias que hemos ido descubriendo a lo largo de la sección anterior son en su globalidad propias del clasicismo heredado por José Musso Valiente —con la posible excepción del valor otorgado en algunos momentos a la necesidad de prescindir de modelos y reglas—, poco distinto puede decirse de sus ideas crítico-literarias. La aplicación práctica por parte de Musso de sus ideas teórico-literarias al análisis y valoración de obras literarias concretas responde plenamente a la concepción estética general del polígrafo lorquino⁷³ y hace de

70 *Ibid.*, pp. 78-79.

71 Vid. Antonio García Berrio, *Introducción a la Poética clasicista. Comentario a las “Tablas poéticas” de Cascales*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 434 ss. Vid. también, a este respecto, Antonio García Berrio, *Formación de la Teoría literaria moderna. La tónica horaciana en Europa*, Madrid, Cupsa, 1977 y Antonio García Berrio, *Formación de la Teoría literaria moderna (2). Teoría poética del Siglo de Oro*, Murcia, Universidad de Murcia, 1980.

72 José Musso Valiente, *Obras, cit.*, vol. 2, p. 91.

73 José L. Molina Martínez, en su “Introducción” a las *Obras* de José Musso Valiente, lo deja bien claro cuando afirma que “su filiación monárquica, liberal y doceañista, [...] junto a su educación religiosa, determina en él una ideología conservadora que, en ambientes de cierta o dudosa progresía,

su crítica literaria una modalidad analítica y valorativa claramente deudora de los principios teóricos y prácticos de la teoría literaria neoclásica. Es la suya, en este sentido, una crítica literaria que podemos considerar puramente neoclásica, dirigida en todo momento por los postulados de la Poética y la Retórica de este signo, así como por una ideología conservadora u ortodoxa del arte. Podríamos llamarla, en un intento de precisar todavía más sus características, “crítica retórica”: un tipo de crítica literaria atenta al análisis de las partes constitutivas de las obras literarias –su dicción, narración, tono, etc.–, al examen de las relaciones que aquéllas mantienen entre sí, al señalamiento de los defectos y virtudes del estilo y del lenguaje y al esbozo de conclusiones sobre su unidad y su efecto, sobre su naturaleza y su uso⁷⁴. Podríamos llamarla, también, “crítica judicial”: un tipo de crítica literaria atenta a la emisión de juicios sobre las obras literarias concretas objeto de estudio y a su clasificación de acuerdo con principios o reglas críticas convencionales o universales, aunque dichos principios o reglas críticas sean a menudo el fruto de un partidismo y de una subjetividad en gran medida velados por los comentarios aparentemente racionales acerca de aquéllas⁷⁵. En cualquier caso, tanto la crítica retórica como la crítica judicial pertenecerían a la tradición más puramente neoclásica⁷⁶.

sigue siendo como un estigma” (José L. Molina Martínez, “Introducción”, *cit.*, p. 15). Se trata de una ideología tan contraria al liberalismo exaltado –y, por ende, a la doctrina romántica, “movimiento que le llega cuando es ya mayor, se encuentra formado intelectualmente y cuyos excesos no acaba de comprender” (*Ibid.*)– como opuesta al absolutismo (*Ibid. Vid.* también, a este respecto, José L. Molina Martínez, “Apuntes para una psicobiografía de José Musso Valiente. El *Diario* (1827-1838) y sus cartas familiares como fuentes de información. Un acercamiento a su condición humana”, *cit.*; José L. Molina Martínez, *El Ateneo de Madrid en el “Diario” de José Musso Valiente (Lorca, 1785 - Madrid 1838)*, *cit.*, pp. 3-5 y Pedro Riquelme Oliva, “Acercamiento a la religiosidad de Musso a través de sus escritos *Naturaleza y fin último del hombre* y *De la existencia de Dios*”, *cit.*).

74 Tan importante es la tarea de señalar los defectos de las obras literarias concretas objeto de estudio que Musso llegará incluso a corregir algunas de ellas, como *La vida es sueño*, de Calderón, “purgándolas de aquellos defectos que más saltan a los ojos” y haciendo “un verdadero servicio al autor y a la nación” (José Musso Valiente, *Obras, cit.*, vol. 2, p. 107). “No digo yo que se refundan [escribe José Musso Valiente en este sentido], aunque no lo repugnaré, si se hace bien, sino sólo que se le quite, o enmiende, lo que se les quitaría, o enmendaría dado el caso que el autor la hubiese enviado a un amigo para que se la censurase, y puliere. Quedarían así sin duda más regulares, agrardarían más representadas y leídas, y los extranjeros no las mirarían con tanto desprecio” (*Ibid.*).

75 Sobre los conceptos de “crítica retórica” y “crítica judicial” *vid.* Harry H. Clark, “Changing Attitudes in Early American Literary Criticism: 1800-1840”, en Floyd Stovall (ed.), *The Development of American Literary Criticism*, Westport, Conn., Greenwood Press, 1980, pp. 15-73, pp. 52-53 y John W. Rathbun, *American Literary Criticism, 1800-1860*, Boston, Twayne Publishers, 1979.

76 *Vid.* Francisco Chico Rico, “Edgar A. Poe (1809-1849): entre la crítica judicial y la crítica romántica norteamericanas”, en VV.AA., *Homenaje a la Prof. Dra. D^a. Carmen Bobes Naves*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2005 (en prensa).

Entre las obras literarias analizadas y valoradas por José Musso Valiente, que son muchas, se encuentran *La vida es sueño* y *El purgatorio de San Patricio*, de Pedro Calderón de la Barca, *La Numancia*, de Miguel de Cervantes, *Las bizarrías de Belisa* y *Servir a buenos*, de Lope de Vega, *La Celestina*, de Fernando de Rojas, la *Canción a las ruinas de Itálica*, de Rodrigo Caro, *El Rodrigo*, de Antonio Gil de Zárate, y algunas otras pertenecientes a otras literaturas nacionales, con las que Musso ejerce el comparatismo literario, como *La Mérope*, del Marqués de Maffei, y *Ivanhoe*, de Walter Scott.

Las cuestiones contra las que reaccionará negativamente José Musso Valiente son, entre otras, la mezcla de géneros –por respeto a la tradición clásica de la Antigüedad grecolatina–, la expresión extravagante y desatinada –propia de los alambicamientos barrocos, inverosímiles e indecorosos–, el incumplimiento de la regla de las tres unidades dramáticas –tan importantes para producir la ilusión o el engaño teatral del espectador–, la inverosimilitud de la ficción –por oponerse a la verosimilitud como concepto intensificador de la mimesis aristotélica–, las inconsecuencias –o falta de decoro– en las acciones, en los caracteres y en la construcción de la fábula –por atentar contra la imitación de la naturaleza como principio funcional de la actividad mimética– y el carácter inmoral de algunos asuntos tratados –radicalmente opuesto a la función didáctico-moralizante del teatro neoclásico–, cuestiones todas ellas vertebradoras del tratado teórico-literario más representativo del neoclasicismo en España: *La Poética. Reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, de Ignacio de Luzán⁷⁷.

3.1. Contra la mezcla de géneros

En 1824 escribe Musso unas *Noticias de la vida y escritos de don Pedro Calderón de la Barca deducidas de la edición que don Juan de Vera Tassis hizo de sus comedias*⁷⁸. En aquéllas critica duramente a Vera Tassis porque los nueve tomos de su edición

abundan en elogios dados sin tino ni discernimiento a Calderón, así por el editor como por los censores, pues es de notar que aquel, alabándole, le llama heroico, lírico, trágico, cómico, elegíaco y no le faltaba razón.

⁷⁷ Ignacio de Luzán, *La Poética. Reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Edición, prólogo y glosario de Russell P. Sebold, Barcelona, Labor, 1977. Vid. también, a este respecto, Vitor M. de Aguiar e Silva, *Teoría de la Literatura*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 297-318 y Guillermo Carnero, "Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral", en Guillermo Carnero, *Estudios sobre teatro español del siglo XVIII*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1997, pp. 7-44.

⁷⁸ José Musso Valiente, *Obras, cit.*, vol. 2, pp. 96-108.

Mérito es tener prendas de tan varios géneros de poesías y defecto grande mezclarlos todos en una pieza dramática⁷⁹.

La mezcla de géneros, efectivamente, será uno de los grandes caballos de batalla de José Musso Valiente y, por tanto, uno de los principios o reglas críticas utilizados por él para enjuiciar y descalificar las obras literarias que incurran en tal defecto, no considerado como tal, sino como mérito o virtud, en el marco de la teoría literaria barroca, a tenor de lo estipulado por Lope de Vega en *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*⁸⁰. En este sentido, Musso se opondrá a la introducción del gracioso en la tragedia, ese

personaje ridículo [escribe], histrionesco, indecente que como todo el mundo sabe, se alabó Lope de Vega de haberle inventado, y afea todos nuestros antiguos dramas. Calderón [en *La vida es sueño*] le destinó 2 escenas chistosas y dignas del *Anfitrión* [de Plauto]⁸¹.

Si en *La vida es sueño* Calderón incurre en tal defecto, Cervantes, en *La Numancia*, ejemplifica magistralmente lo que es necesario hacer, siendo ésta una de esas obras literarias que,

cotejándola con las de su tiempo, especialmente con las de Lope, notaría que las costumbres romanas no se habían olvidado en lo sustancial, que no había penoso y embrollado enredo, que tampoco damas desenvueltas y reyes bajos y, en fin, menos aquella mezcla de trágico y cómico que tanto aparece en las composiciones de nuestros antiguos⁸².

Sin embargo, y al hilo de la consideración de la mezcla de metros en la obra literaria, José Musso Valiente llegará a reconocer que, si bien la mezcla de géneros “debe sin duda reprobarse”,

no la llevare yo tan a mal como otros, si se usa con moderación. Porque siempre que en la pieza domine el que le corresponde, tolerable es, a

79 *Ibid.*, p. 98.

80 “Lo trágico y lo cómico mezclado, / y Terencio con Séneca, aunque sea / como otro Minotauro de Pasife, / harán grave una parte, otra ridícula, / que aquesta variedad deleita mucho, / buen ejemplo nos da Naturaleza, / que por tal variedad tiene belleza” (Félix Lope de Vega y Carpio, *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, edición de J. de José Prades, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971, p. 120, vv. 174-180).

81 José Musso Valiente, *Obras, cit.*, vol. 2, p. 106.

82 *Ibid.*, p. 158.

lo que entiendo, que en una situación, o caso particular, tome de otra región con la que linde, y siendo cierto que todos los géneros de poesía se dan la mano, como derivados de un mismo origen⁸³.

3.2. Contra la expresión extravagante y desatinada

Otra de las cuestiones contra las que reaccionará negativamente Musso es la relativa a la expresión extravagante y desatinada, al no cumplir con las reglas para alcanzar el mejor estilo en el lenguaje poético anteriormente referenciadas⁸⁴. De hecho, es la primera falta que observa en *La vida es sueño*, y no la de menor importancia⁸⁵. Ya entrado en el análisis y valoración de la obra literaria, no dudará en afirmar lo siguiente acerca de ella:

Excesiva lozanía de imaginación, aglomeración de imágenes y comparaciones, hinchazón, vana pompa, hipérboles, sucintas metáforas impropias y forzadas, frases extravagantes, erudición pedantesca e inoportuna, retruécanos, juegos de palabras, algún conceptillo y una u otra expresión desaliñada y familiar junto con sutiles abstracciones, sofistería y términos silogísticos que es lo más inaguantable, desfiguran los mejores pasajes y dicen singular oposición con la nobleza, cultura, urbanidad, elegancia, elevación y brillo que se echa de ver entre tan graves faltas⁸⁶.

83 *Ibid.*, p. 107. Tras esta tolerante aceptación de la mezcla de géneros se encuentra en la argumentación de Musso, una vez más y de una manera explícita, Horacio (*vid. Ibid.*), quien en su *Epístola ad Pisones* escribe: "Interdum tamen et uocem comoedia tollit, / iratusque Chremes tumido delitigat ore; / et tragicus plerumque dolet sermone pedestri / Telephus et Peleus, cum pauper et exul uterque / proicit ampullas et sesquipedalia uerba, / si curat cor spectantis tetigisse querella" (Horacio, *Epístola a los Pisones*, en Aristóteles / Horacio, *Artes poéticas*, Edición bilingüe de Aníbal González, Madrid, Taurus, 1987, pp. 127-160, vv. 94-99, p. 151) ["Sin embargo, a veces la comedia levanta su voz y Cremes airado, con sus mejillas hinchadas reprende ásperamente; también con frecuencia un trágico se duele en lenguaje pedestre, como cuando Télefo y Peleo, ambos pobres y exiliados, abandonan la ampulosidad y las palabras de un pie y medio, si se interesa en que el corazón del espectador sea conmovido por su lamentación" (*Ibid.*, p. 132)].

84 *Vid.* el apartado 2.2. de este trabajo.

85 "El restablecimiento del buen gusto entre nosotros en el siglo último [escribe José Musso Valiente en este sentido] hizo que, confundida con casi todas las que habían salido a luz hasta entonces, no mereciese la atención de los literatos sino para la censura de los extravagantes versos con que empieza: tan cierto es que una expresión o frase desatinada al principio es capaz de deslucir la mejor obra de ingenio" (José Musso Valiente, *Obras, cit.*, vol. 2, p. 98).

86 *Ibid.*, p. 106.

También criticará negativamente al autor del *Quijote* a propósito de *La Numancia*, porque, aunque dotado de “brillante imaginación”, de “afluencia”, de “elegancia en su estilo” y de casticidad en su lenguaje, Cervantes “no era poeta”: “Versos lánguidos y flojos, frases y palabras prosaicas, y a veces familiares, aumentan en lugar de disminuir la deformidad del cuadro”⁸⁷.

Incluso en Lope de Vega, “fluido, gracioso, flexible, y no desprovisto de talento trágico”⁸⁸, en comedias como *Las bizzarrías de Belisa*, encuentra en medio de la “narración graciosa y poética [...] expresiones superfluas, pedantescas unas, afectadas y demasiado discretas otras”, que “afean la hermosura del romance”⁸⁹. Una de ellas es, por ejemplo, la constituida por la siguiente expresión metafórica, que José Musso Valiente no entendió bien, en nuestra opinión, y criticó con rigidez e intransigencia:

Tanto hacer de los oídos - Arracadas de diamantes = expresión original que quiere decir mostrar oídos sordos, pero defectuosa, a mi parecer, porque ni es propia ni metafóricamente se pueden convertir los oídos en arracadas ni taparse por éstas⁹⁰.

Para cerrar esta lista de ejemplos analíticos y valorativos, Musso, a propósito de *La Celestina*, denunciará “la manía que tenían los autores de aquel tiempo de formar construcciones enteramente latinas, desatendiéndose de la verdadera índole y carácter de nuestra lengua”⁹¹, aunque también es cierto que para él “el idioma ganó mucho con esta obrita, de la que se pueden entresacar no pocas expresiones proverbiales, y otro número no menos saladas y festivas, con no pocas elegantes, en todas las cuales campea la riqueza, la flexibilidad y el “primor de la lengua castellana”⁹².

3.3. Contra el incumplimiento de la regla de las tres unidades dramáticas

José Musso Valiente reaccionará igualmente en contra del incumplimiento de la regla de las tres unidades dramáticas —acción, lugar y tiempo—. En el análisis y valoración de *La vida es sueño*, es aquella, ciertamente, otra de las causas de crítica negativa, ya que, como reconoce a propósito de determinados momentos

87 *Ibid.*, p. 160.

88 *Ibid.*

89 *Ibid.*

90 *Ibid.*, p. 161.

91 *Ibid.*, p. 155.

92 *Ibid.*

del desarrollo de la fábula, Calderón quebranta la unidad de lugar varias veces —cuatro, concretamente—⁹³. Sin embargo, poco después elogiará a Calderón

por convertir este grave defecto en primor con la variedad que introduce. De un sitio lóbrego y horrible, y de una prisión tenebrosa pasamos a un palacio magnífico; de personas desgraciadas o miserables a otras dichosas y afortunadas; de lances patéticos a finezas cortesanas; de imágenes terribles a ideas gratas y aun lisonjeras⁹⁴.

También se incumple en *La vida es sueño* la unidad de acción, ya que para Musso

La acción es doble, como sucede en todas las piezas de Calderón. En la principal se ventila si el hijo será víctima de la conducta del padre o el padre de la saña del hijo. Asunto noble, interesante, patético, terrible y por tanto propio de la tragedia. A él está subordinada otra acción: si Rosaura quedará o no satisfecha de su agravio⁹⁵.

Es lo mismo que ocurre en *El purgatorio de San Patricio*, donde hay dos acciones

no sólo distintas sino también inconexas, y como si esto no bastara, escenas enteras, que no tienen que ver ni con una, ni con otra. Son a saber, la conversión de Irlanda al cristianismo por la predicación de San Patricio; y la de un mal cristiano a mejor vida, que en penitencia de sus pecados entra en la cueva, y cuenta lo que en ella le pasó. Ambas pueden ser materia para 2 tragedias, si se manejan bien⁹⁶.

Es en esta obra literaria precisamente donde Calderón quebranta además la unidad de tiempo, puesto que

93 *Ibid.*, pp. 100-103. En cualquier caso, es ésta una cuestión oscura por contradictoria porque en otro lugar afirmará Musso que "Las unidades de tiempo y lugar están bastante bien conservadas, pues todo pasa o pasar puede en el espacio concedido al drama; y si el autor hubiera distribuido el suyo en 5 actos nada habría que reprender en esta parte. Sujetóse a la costumbre de dividirlo en 3 jornadas y de aquí las mudanzas de lugar dentro de una misma, y la precipitación de los lances cuando se mudan las decoraciones" (*Ibid.*, p. 104).

94 *Ibid.*, pp. 104-105.

95 *Ibid.*, p. 103.

96 *Ibid.*, p. 126.

De la primera a la 2ª jornada pasan 3 años, y de la 2ª a la 3ª lo mismo, o más; si bien este inconveniente pudiera subsanarse con ligeras supresiones y alteraciones en los fines y los principios de las jornadas⁹⁷.

Por contra, *La Numancia* sería un buen ejemplo de tragedia en la que está patente “la unidad de acción, no mal observada la de lugar y sólo en la de tiempo se toma más ensanche”⁹⁸.

En Lope de Vega, como no podía ser de otro modo —ténganse en cuenta los postulados dramáticos de *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*⁹⁹—, y, concretamente, en *Las bizarrías de Belisa*, se incumple “la unidad rigurosa de lugar”, rompiéndose por consiguiente “el enlace o encadenamiento de las escenas”¹⁰⁰, aunque poco después afirmará José Musso Valiente que

La unidad de tiempo y lugar están bastante bien guardadas, aunque, pareciendo quizá al poeta más verosímil suponer que los hechos tardaban en suceder algunos días que acumularlos en 24 horas, suelta de cuando en cuando expresiones que indica tratarse más tiempo para la duración de la fábula del que le permite Aristóteles; y, aunque no deja de llevarnos dentro de un mismo acto ya a un pasaje, ya a otro, rompiendo así el enlace de las escenas. A esto último le indujo la ley que se impusieron nuestros dramáticos de ponerlo todo en acción, queriendo que los espectadores se informen por sí mismos de las cosas, en lugar de inferir unas por otras o de saberlas por boca ajena¹⁰¹.

97 *Ibid.*

98 *Ibid.*, p. 158.

99 “Adviértase que sólo este sujeto / tenga una acción, mirando que la fábula / de ninguna manera sea episódica, / quiero decir inserta de otras cosas, / que del primer intento se desvíen; / ni que della se pueda quitar miembro / que del contexto no derribe el todo. / No hay que advertir que pase en el período / de un sol —aunque es consejo de Aristóteles— / porque ya le perdimos el respeto, / cuando mezclamos la sentencia trágica / a la humildad de la bajeza cómica. / Pase en el menor tiempo que ser pueda, / si no es cuando el poeta escriba Historia, / en que hayan de pasar algunos años, / que estos podrá poner en las distancias / de los dos actos, o si fuere fuerza / hacer algún camino una figura / —cosa que tanto ofende a quien lo entiende, / pero, ... ¡no vaya a verlas quién se ofende!—. / ¡Oh, cuántos de este tiempo se hacen cruces / de ver que han de pasar años en cosa / que un día artificial tuvo de término, / que aun no quisieron darle el matemático! / Porque, considerando que la cólera / de un español sentado no se temple, / si no le representan, en dos horas, / hasta el final Juicio desde el *Génesis* / yo hallo que, si allí se ha de dar gusto, / con lo que se consigue es lo más justo” (Félix Lope de Vega y Carpio, *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, cit., pp. 126, 128, 131, vv. 181-210).

100 José Musso Valiente, *Obras*, cit., vol. 2, p. 160.

101 *Ibid.*, pp. 170-171.

Aludiremos finalmente a *La Celestina*, otra de las obras literarias a propósito de las cuales Musso se queja de la falta de unidad de acción, aunque ésta proceda con naturalidad, puesto que desarrolla una acción

difusa y lenta y pesada: razona demasiado, y cuando menos debe; no hay paciencia para tanta prolijidad en los discursos, para tanta repetición de unas mismas ideas, para tan escolástica y pedantesca erudición, como en las ocasiones más críticas ostentan los actores: y esto es sobre todo insufrible en la larguísima lamentación de Melíbea por la muerte de Calixto, y en la de Pleberio por la de su hija. Abunda igualmente en episodios demasiados largos y nada conexos con la acción principal¹⁰².

3.4. Contra la inverosimilitud de la ficción

Otra de las cuestiones contra las que reaccionará negativamente José Musso Valiente es la relativa a la inverosimilitud de la ficción. Ésta es también motivo de crítica negativa en el análisis y valoración de *La vida es sueño*¹⁰³, si bien aquél parece relativizar el error o el exceso por el hecho de estar al servicio de la enseñanza de una máxima “bien importante y necesaria”: “que los genios violentos y feroces deben amansarse con gran prudencia, circunspección y tino por los graves perjuicios que de lo contrario se siguen especialmente tratándose de Príncipes”¹⁰⁴. Concretamente, Musso juzga inverosímil —o, más concretamente, falto de congruencia, de naturalidad, de juicio, ...— al Rey, “porque si libra a su hijo de la muerte natural le condena a otra civil, nada precisa”¹⁰⁵; asimismo, “Queriendo el autor dar una lección de política y moral a sus paisanos y no conociendo a fondo otro país más que el suyo introdujo españoles en hábito extranjero en la escena; y por razón sin duda de unas extrañas ficciones con que la adorna le trasladó a un lugar repintado y remoto tan poco conocido del poeta como de los espectadores”¹⁰⁶.

La inverosimilitud de la ficción es igualmente motivo de crítica negativa en el análisis y valoración de *El Rodrigo*, causada seguramente “por la necesidad de

102 *Ibid.*, p. 155. *El Rodrigo* es, asimismo, una obra literaria carente unidad de acción para José Musso Valiente, ya que en ella “Hay, en realidad, 2 acciones: una, la invasión de los moros, otra, los amores de Rodrigo, dejados a un lado los de Florinda y Teodofredo” (*Ibid.*, p. 198).

103 *Ibid.*, p. 103.

104 *Ibid.*

105 *Ibid.*, p. 104.

106 *Ibid.*

reunirlo todo en espacio corto de tiempo y lugar”, y “por el mismo cuidado del autor en conservar el decoro de las personas”¹⁰⁷.

3.5. Contra las inconsecuencias –o falta de decoro– en las acciones, en los caracteres y en la construcción de la fábula

José Musso Valiente reaccionará igualmente en contra de las inconsecuencias –o falta de decoro– en las acciones, en los caracteres y en la construcción de la fábula. Una vez más *La vida es sueño* es objeto de crítica negativa en su análisis y valoración, puesto que en ella advierte “ciertas inconsecuencias, bien que ligeras, en los caracteres de Segismundo y de Astolfo”¹⁰⁸. Pero sobre todo lo es *El purgatorio de San Patricio*, donde

Polonia pinta viva y enérgicamente el temor que le infundía la justicia divina, y se convierte, y con ella todos, menos el Rey. Aquí era el lugar propio en que se viese la lucha de la luz con las tinieblas del cielo de la Religión con la política mundana, de la mansedumbre evangélica con el furor de los perseguidores. Nada de eso. El Rey vuelve a su pedantesca metafísica, escolástica y necia disputa; y Patricio no le va en zaga, de suerte que creeríamos hallarnos en una Universidad donde 2 estudiantes con sus hoyalandas tan vestidos de vanidad como desnudos de buena crianza alcanzasen con sus *ergos* descomunales, quebrándose la cabeza en apurar lo que ninguno de ellos entiende. Al fin habla Patricio del purgatorio, y el Rey le pide una prueba real de él. Patricio hace una deprecación no muy conforme al espíritu de un apóstol, pues pide iras y rigores. [...] Un ángel malo baja sin qué ni por qué [...]. Con esto concluye la 2ª jornada, y la acción principal del drama, que es un bosquejo de tragedia con poca o ninguna acción¹⁰⁹.

En definitiva, para Musso,

“El enlace de esta fábula, demás de ser común y de poco interés, es impropio ya por trasladar a Irlanda bárbara las ideas y costumbres caballerescas de los españoles, ya por no corresponder a la majestad de la tragedia”¹¹⁰.

107 *Ibid.*, pp. 197-198.

108 *Ibid.*, p. 106.

109 *Ibid.*, p. 127.

110 *Ibid.*, p. 128.

Si en algunos apartados anteriores hemos aludido al enjuiciamiento positivo de *La Numancia* por parte de José Musso Valiente, en lo que toca a la construcción de la fábula es éste otro ejemplo de obra literaria fallida:

Aquí [escribe Musso], desde el principio se está viendo el último término de la acción, sin que en todo el drama varíe la situación de los personajes, y aun me atrevo a añadir sin que haya acción que de tal merezca el nombre. Aquellos [los personajes alegóricos], además de inverosímiles, siempre fastidian, nunca mueven [...]. Lo peor del caso es que de allí adelante no se ve otra cosa que escenas sueltas, desatadas, inconexas, de personas que salen y entran sin saber por qué, que se multiplican hasta el punto de que el poeta, no sabiendo ya qué nombres darles, las califica con los de primero, segundo, etc., o una mujer, una madre y cosas semejantes¹¹¹.

La falta de decoro es igualmente el defecto más importante de *Servir a buenos*, donde, además de oponerse la liviandad del rey francés, “que por las señas no puede ser otro que Luis VIII”¹¹², a la verdad histórica, es también defectuoso su carácter¹¹³.

Todo lo contrario ocurre, según José Musso Valiente, en *La Celestina*, donde los caracteres están dibujados admirablemente, “sin que se desmientan desde el principio hasta el fin”¹¹⁴.

3.6. Contra el carácter inmoral de algunos asuntos tratados

Para acabar aquí el listado de las cuestiones contra las que reaccionará negativamente Musso, mencionaremos el carácter inmoral de algunos asuntos tratados. Ello es especialmente relevante, como cabe suponer de entrada, en *La Celestina*, donde se puede inferir con facilidad que

un asunto donde todo respira lascivia y obscenidad, donde un joven enamorado alaba a su querida con expresiones sacrílegas, donde la indecencia sube a tal punto que los personajes niegan de veras a Dios, y hacen actos de devoción por lograr su depravado intento, es el más a propósito para corromper las costumbres, y que por ello fue desde los

111 *Ibid.*, p. 159.

112 *Ibid.*, p. 182.

113 *Ibid.*, p. 183.

114 *Ibid.*, p. 155.

principios justamente prohibida su lectura. Este es su principal defecto, y ya hemos advertido también que su conclusión no es conforme a las reglas del arte¹¹⁵.

4. CONCLUSIONES

A la vista del estudio realizado a lo largo de este trabajo, observamos en el marco de los escritos literarios y lingüísticos de José Musso Valiente, si no una Teoría literaria explícita propiamente dicha, entendida como Teoría literaria con función preceptiva o prescriptiva que marca las pautas que han de ser seguidas en los procesos de la creación literaria, sí una Teoría literaria implícita en sus escritos específicamente crítico-literarios, que nos descubre las ideas teórico-literarias y crítico-literarias del polígrafo lorquino o, más exactamente, su ideario teórico-literario y las razones de su práctica crítico-literaria. No quiere esto decir que la práctica del ejercicio crítico-literario de Musso permita y explique la construcción *ad hoc* de un modelo teórico-literario para el análisis y valoración de obras literarias concretas, sino que la asunción del ideario teórico y crítico neoclásico gobierna casi sin excepción dicha práctica.

Como hombre neoclásico e ilustrado, resulta obvio que el patrón más conservador u ortodoxo del clasicismo es el que impregna su concepción estética general y hace de su crítica literaria una modalidad analítica y valorativa claramente deudora de los principios teóricos y prácticos de la teoría literaria neoclásica. En este sentido, hemos definido su crítica literaria como “crítica retórica” –por atender al análisis de las partes constitutivas de las obras literarias, al examen de las relaciones que aquéllas mantienen entre sí, al señalamiento de los defectos y virtudes del estilo y del lenguaje y al esbozo de conclusiones sobre su unidad y su efecto, sobre su naturaleza y su uso– y como “crítica judicial” –por atender a la emisión de juicios sobre las obras literarias concretas objeto de estudio y a su clasificación de acuerdo con principios o reglas críticas convencionales o universales–, siendo ambas formas de crítica literaria de tradición puramente neoclásica.

Con todo, José Musso Valiente hace con alguna frecuencia determinadas concesiones a algunos de los conceptos más importantes de la teoría literaria romántica –como los de ‘imaginación’¹¹⁶, ‘inspiración’¹¹⁷, ‘pasión’¹¹⁸, ‘sensibilidad’¹¹⁹,

115 *Ibid.*

116 *Vid.* José Musso Valiente, *Diario de 1829, cit.*, p. 79; José Musso Valiente, *Memorial de la vida, cit.*, p. 323 y José Musso Valiente, *Obras, cit.*, vol. 2, pp. 106, 160.

117 *Vid.* José Musso Valiente, *Obras, cit.*, vol. 2, p. 78.

118 *Vid.* José Musso Valiente, *Diario de 1829, cit.*, p. 79.

119 *Vid. Ibid.*

'sublimidad'¹²⁰, ...—, más próximos al patrón revolucionario o heterodoxo que al patrón conservador u ortodoxo del arte¹²¹, concesiones que podríamos hacernos pensar en algún tipo de influencia, en cualquier caso absolutamente parcial, del moderno gusto estético romántico sobre su ideario teórico y crítico neoclásico. Sin embargo, estamos convencidos de que dichos conceptos, más que infiltraciones o préstamos de la teoría literaria romántica, explícitamente denunciada por Musso en muchos pasajes de sus escritos¹²², constituyen elementos heredados o

120 Vid. *Ibid.*, pp. 79, 247, 256, 326, 327.

121 Vid. Antonio García Berrio y María T. Hernández Fernández, *La Poética: tradición y modernidad*, Madrid, Síntesis, 1988.

122 Reproducimos aquí, por su importancia en este contexto, la descripción y explicación que, en relación con el drama romántico, ofreció Musso del romanticismo el 29 de marzo de 1836 en el Ateneo de Madrid y transcribió en su *Diario*: "Conviene ante todo [escribe] saber qué cosa es romanticismo. Los alemanes dieron el nombre de teatro romántico al nuestro y al inglés para oponerlo al griego que, imitado por los romanos, ha servido también de norma a los italianos y a los franceses para formar el suyo. Como estos son posteriores al de Lope de Vega y al inglés, nada tiene que ver con el nuestro; para conocer el carácter esencial del mismo, es menester compararle con el antiguo y notar en qué se diferencian. La primera variación que se advierte consiste en la supresión de los coros porque, habiendo comenzado nuestra escena por las farsas de los juglares, era inútil la introducción de la música. De aquí la interrupción del drama que por costumbre se dividió en tres jornadas. No siendo conocidos de los espectadores los héroes griegos, no interesaban, y así se desterraron de nuestras composiciones dramáticas. No podían sustituirles los nuestros de la edad media porque nuestra situación política había variado, porque las guerras nacían de combinaciones diplomáticas, porque nuestros militares iban a ellas con mucho valor y pundonor y lealtad, pero con muchos deseos de que se acabasen porque no se agitaba en ellas ninguna causa nacional, porque, en fin, el gobierno absoluto de tal suerte había alejado la política del pueblo o de la nación que los particulares no tomaban parte en las cosas públicas. Debía pues reducirse la acción a lances de familia y, como por una parte la moral se oponía a que se introdujesen rameras y alcahuetas, y por otra el individuo, reconcentrado en sí mismo, experimenta más fuertes las pasiones, agregándose a esto que los deseos, los afectos, la conducta de las personas debían ser conformes a las ideas que les dominasen, resultó que se miró no sólo como principal sino como único y casi exclusivo agente de la fábula el amor. Por cierto, la religión cristiana le había purificado de cuanto puede tener de ilegítimo y grosero, y así ennoblecido, decoroso, respetuoso, se hacía más poético y más capaz de atraerse a los espectadores. Este, bajo tales términos, no se había presentado jamás en el teatro antiguo y, al contrario, en el moderno toda la pieza se reduce a dos que se quieren casar y para lograrlo han de vencer las dificultades que se les oponen y, como era preciso que, siendo uno mismo el fondo de las obras, hubiese en estas la variedad necesaria para evitar una monotonía fastidiosa y deleitar, fue necesario complicar y enredar la fábula, dándole el carácter que se llama de novela. Entonces la acción debía prolongarse más, pero no cabía en el término de veinticuatro horas. Fuera de eso, como los nombres fingidos de D. Juan, D. Alonso, Elvira, Leonor, nada significaban, una exposición de incidentes o lances que les hubiesen pasado, no era capaz de aficionar a los oyentes, que, al contrario, se dormían al oírlos. Luego era necesario algo más para despertar la atención y por tanto Lope de Vega y los demás adoptaron el plan de ponerlo todo en acción porque ciertamente, al ver desde luego a uno o más personajes, obrando no charlando, desahoga su pasión no contando frescamente lo que a ellos o a otros hubiese ocurrido, el espectador por simpatía no sólo era de esperar que acudiese si no sintiese afectos semejantes a los que se expresaban. Esta consideración

rasgos perpetuados de la teoría literaria barroca anterior, que el tradicional gusto estético neoclásico no fue capaz de eclipsar o depurar¹²³. Por otra parte, el interés de José Musso Valiente en señalar los defectos de las obras literarias concretas objeto de estudio y en corregirlas —enmendándolas y refundiéndolas, si ello fuera necesario— contrasta claramente con las asunciones esencialmente fatalistas del organicismo propiamente romántico.

producía la necesidad de dar asimismo nuevo movimiento, nuevo fuego al drama, y la de seguir a los personajes doquiera estuviesen, y por tanto traía consigo la infracción de la unidad de lugar. Por todas estas razones el galán y la dama debían mostrarse agitados de alguna pasión, debían alzar el tono y levantarse sobre el que se reputaba propio de la comedia, puesto que no llegase nunca a la dignidad de la tragedia. Los graciosos, que eran los criados de los personajes principales, al ayudarlos en sus empresas sin salir de su condición humilde, al fin como los hombres libres, que podían despedirse cuando quisieran, no habían de mostrarse tan bajos como los esclavos de las comedias griegas. Esto, en suma, ofrece nuestro teatro en las obras de Lope de Vega. Calderón complicó aún más la acción y levantó el estilo. Tirso hermoseó la escena con bello lenguaje y gracioso diálogo, pero la manchó con la corrupción de costumbres. Murió enseguida el teatro español y, cuando se hizo moda imitar el francés, se afectó despreciar el nuestro. Novísimamente le han sacado de la oscuridad alemanes y franceses, pero el teatro actual de los últimos se diferencia no poco de aquellos modelos, ya por lo que en los poetas ha influido también el inglés, ya por las ideas que ha suscitado la revolución francesa. Los hombres han salido, por explicarme así, de sus casas, han visto que pueden aspirar a ser ciudadanos, se ha encendido la llama del patriotismo, han sentido afectos de naturaleza desconocida y, al mismo tiempo, experimentando las resultas de la escandalosa corrupción de costumbres y de la descarada impiedad que abortó el siglo último, en el choque necesario para extirpar envejecidos abusos, se han arrojado a los mayores excesos. La revolución, pues, si produjo acciones heroicas, presentó no menos atrocidades y hechos tan horrorosos no pudieron dejar de hacer profunda impresión en los ánimos. Los autores, sujetos a ellas, como todos, lo dieron a entender en sus producciones, ya porque escribían con pulsos exaltados y mentes agitadas por grande impulso, ya porque el pueblo, endurecido con hechos sangrientos y repetidos y acostumbrado a la muerte que veía descargar por todas partes el golpe y amenazar a sus cabezas, necesitaba de espectáculos que en el mismo grado le conmovieran. Por esta causa el drama romántico moderno está reducido a lances inconexos y multiplicados en que se repiten venenos, asesinatos, justicias y se dan ejemplos de maldad, de corrupción, de impiedad, sucediéndose unas a otras escenas a cual más horrorosas. Esta culpa es del tiempo, no del género; mas de aquí procederíamos a examinar si el teatro influye o no en las costumbres. Claro es que sí, pues produce efecto en los que a él asisten, y así los conocieron los antiguos griegos y en los primeros siglos de las iglesias los gentiles y los cristianos" (José L. Molina Martínez, *El Ateneo de Madrid en el "Diario" de José Musso Valiente (Lorca, 1785 - Madrid 1838)*, cit., pp. 18-20). Un año más tarde, el 7 de mayo de 1837, anotaría en su *Diario* lo siguiente: "sostuve con Pacheco *viribus et armis* tremenda disputa sobre el romanticismo, en la cual no pude menos que decir que me apataba el tal género. [...] No es menester añadir más para calificar de drama sacrílego y escandaloso. Confunda Dios tales dramas y a quienes inventaron tal género" (José Musso Valiente, *Obras*, cit., vol. 2, p. 245).

123 Esta situación general es la causa fundamental por la cual Guillermo Carnero ha hablado con indudable acierto, a propósito de la complejidad de este interesante periodo, de "la cara oscura del Siglo de las Luces" (Guillermo Carnero, *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Madrid, Fundación "Juan March"/Cátedra, 1983).

A ese mismo fenómeno de contaminación estética de lo neoclásico por lo barroco en el pensamiento teórico-literario de Musso obedecerían, por supuesto, las ya comentadas manifestaciones de abierta afirmación de la necesidad de estudiar continuamente los buenos modelos prescindiendo de reglas y apuntando a la sobrevaloración del tradicional concepto retórico-horaciano de *ingenium* en detrimento del *ars*¹²⁴; de tolerante aceptación, “si se usa con moderación”, de la mezcla de géneros¹²⁵; de excepcional alabanza, tras el correspondiente vituperio, del incumplimiento de la regla de las tres unidades dramáticas, “por convertir este grave defecto en primor con la variedad que introduce”¹²⁶; y de tímida relativización del error o el exceso de la inverosimilitud de la ficción cuando aquélla es puesta al servicio de una máxima “bien importante y necesaria”¹²⁷.

En fin, teniendo en cuenta las contribuciones de José Musso Valiente a la teoría y práctica del género dramático en España, el polígrafo lorquino se instala claramente en la línea reformista del teatro en la que se encuentran, entre otros muchos, Ignacio de Luzán, José Clavijo y Fajardo, Agustín Montiano y Luyando, Blas Nasarre, Francisco Mariano Nipho, Luis José Velázquez, Gaspar Melchor de Jovellanos y los Fernández de Moratín, Nicolás y Leandro¹²⁸.

124 Vid. el apartado 2.1. de este trabajo.

125 Vid. el apartado 3.1. de este trabajo.

126 Vid. el apartado 3.3. de este trabajo.

127 Vid. el apartado 3.4. de este trabajo.

128 Vid., entre otros muchos, Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, 2 vols., Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1974, vol. 1, pp. 1.165 ss.; Juan L. Alborg, *Historia de la Literatura Española. Siglo XVIII*, cit., pp. 569 ss. y José L. Molina Martínez, *José Musso Valiente (1785-1838): humanismo y literatura ilustrada*, cit., pp. 208-215.

